
VICENT SIMBOR ROIG

PERE CALDERS ENTRE
LA IRONIA I LA SÀTIRA:
LA CIUTAT CANSADA

I. UNA POÈTICA ANTIREALISTA*

L'any 2008 va eixir a la llum pública en edició pòstuma *La ciutat cansada*, novel·la de Pere Calders, a cura de Jordi Castellanos i pròleg de Joan Melcion (Calders 2008). Tot i ser una novel·la inacabada Calders ens la va deixar en un estat de redacció molt avançat, car, pel que sembla, només li mancava el desenvolupament de l'esquema conservat de l'epíleg. L'obra va començar a ser escrita l'any 1944 i aturada definitivament l'any 1952 (Melcion 2003: 44 i 2008: 15; Pons 1998: 203, 218), justament dos anys abans de l'inici de l'escriptura de *Ronda naval sota la boira*, conclosa l'any següent, el 1955, encara que editada el 1967.

La novel·la és d'una qualitat molt digna, que en res no desmereix l'obra ja coneguda de l'autor, i, sobretot per al meu interès ara i ací, és un precedent immediat i esplèndid de la seua obra més revolucionària i agosarada, la ja esmentada *Ronda naval sota la boira*. Melcion (2003: 56-57) ha assenyalat que aquesta manté una relació més directa amb *La glòria del doctor Larén* i és cert, però *La ciutat cansada* és també un precedent clau de la poètica antirealista que Calders durà al paroxisme a *Ronda*

(*) Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI 2008-00230 titulat «La ironía en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad».

L'investigador interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle xx fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <http://www.uv.es/ironialitcat>

naval sota la boira. Fa ja uns anys (Simbor 1991) vaig tenir l'oportunitat de dedicar-li un article on assenyalava tots els elements innovadors de l'obra respecte, sobretot, a les convencions narratives heretades. Era el correlat magnífic en l'àmbit de la creació literària dels articles de batalla coetanis contra la norma dominant del realisme. No pot estranyar, doncs, tenint en compte l'apogeu llavors de la citada norma literària, que la novel·la hagués de passar un autèntic *via crucis* editorial per a poder eixir al carrer ni tampoc que fos rebuda amb un fred silenci en el món literari dels anys seixanta. Hageren de passar uns quants anys, amb la corresponent esvaïda de la norma realista, perquè la novel·la rebés una nova i admirativa atenció. A partir d'aleshores, almenys entre els estudiosos i entesos en la creació caldersiana, *Ronda naval sota la boira* ha esdevingut una peça indefugible de la seua escriptura, una vertadera pedra de toc de la poètica de Pere Calders.

Com he apuntat, *La ciutat cansada*, sense arribar a l'ambició narrativa de *Ronda naval sota la boira* ni assolir el grau d'exquisit reeiximent de totes les peces del mecanisme novel·lístic, no sols de l'acte narratiu i del relat sinó també de la història, és un molt digne precedent de la via caldersiana superadora d'aquest programa de retorn a les arrels realistes. I és per això que la seua anàlisi em sembla d'una utilitat de primer ordre per a escatir la posició teòrica i la pràctica literària de Calders.

En aquesta nova aproximació a la seua novel·lística introduiré l'estudi d'un element que em sembla fonamental: la ironia. Una ironia que li permet mantenir un higiènic distanciament de la seua creació i alhora obligar-nos també, els lectors, a observar-lo. La ironia, sempre decisiva en la narrativa caldersiana, és ací exercitada amb un abast i unes dimensions que ens la fan especialment atractiva, i rendible, per a l'anàlisi i deducció de la seua poètica antirealista.

I encara conté un altre factor d'interès afegit: l'aparició de la sàtira, poc freqüent en la seua creació. Un Calders més amarg que d'habitud irromp a través d'un narrador capaç de crear uns personatges i unes accions d'una cruesa crítica que ultrapassa la visió irònica més usual. L'allunyament del model novel·lístic realista i la juxtaposició d'ironia i sàtira ajuden a conformar una obra d'un atractiu major del que, pel que sembla, considerava l'autor mateix, resolt a deixar-la inconclusa i inèdita.

Propose que encetem el nostre particular recorregut a través de la novel·la recordant aquesta relació conflictiva de Calders amb la norma literària realista. És ja ben coneguda pels estudiosos l'oposició de Calders al programa del realisme històric promogut pel duet Castellet-Molas, especialment la publicació dels sis articles apareguts

a la revista *Serra d'Or* de juliol a desembre de 1966 amb el títol genèric de «L'exploració d'illes conegudes». Calders hi manifesta la seua disconformitat personal amb l'opció realista, defensa la separació d'escriptor i ciutadà, deixant la responsabilitat política per a l'actuació ciutadana i no per a la creació literària i, finalment, reivindica la llibertat d'opcions poètiques segons la preferència personal de cadascú.

En canvi potser ja no ho és tant que els trets dialèctics de Calders no anaven només contra l'esmentat duet i el seu programa sinó que abans ja els havia emprat contra els defensors de la recuperació del realisme novel·lístic, com ara Lluís Ferran de Pol i Joan Sales, que retornen de l'exili amb aquest projecte sota el braç. Així, l'any 1958, des de *Fascicles Literaris* de Mèxic, Calders (1958a: 2 i 38, respectivament) deixava constància escrita de la seua discrepància amb la pretesa solució per a la recuperació del gènere que postulaven tots dos:

Tan gran és el desencís i la diferència entre els càlculs comercials i els resultats, que alguna col·lecció de novel·la iniciada sota molt bons auguris, ha començat a trontollar enmig d'un total escepticisme. Es lluita actualment per a salvar-la, amb una nova solució financera i un nou criteri dirigent, maniàtic, pontifical: s'arriba a l'acord que el que vol el públic —el client, diríem— és el realisme, amb exclusió de tota altra tendència. És increïble que, a hores d'ara, es vulgui ressuscitar amb caràcter polèmic una tan vella qüestió. I, encara, reduint-la als seus termes més modestos, ja que es tracta del realisme com a aportació a l'estadística de la misèria i del plany, d'afegir més veus al cant general de la tristesa. No es té en compte (i gairebé es rebutja com a idea nociva) que en l'home són tan reals la il·lusió i la fantasia com el dolor i l'angoixa.

ELL.— Això és el que et volia dir. Per fi, ha sorgit el concepte: realisme. No pots negar que quan l'escriptor agafa la ploma per a constituir-se en testimoni del seu temps, representa una entitat summament vàlida.

JO.— No, no ho nego. I no obstant, la imatge que has evocat me'n suggereix sempre una altra. Com si la ploma es convertís en una lira, el literat en una mena de Neró i el «testimoni del seu temps» fós l'incendi de Roma. Hi ha moments en els quals, més que cantar o explicar, el que compta és agafar una galleda plena d'aigua i apagar el que es pugui.

En aquests articles de 1958, a molt poca distància de l'escriptura de les dues novel·les seues apuntades, descobrim ja el nucli dur de l'argumentació més coneguda posterior, que el lector interessat pot trobar, per exemple, al llibre de Carme Gregori (2006: 52-72). Però queda en peu una qüestió inquietant: què cal entendre per realisme? No tinc possibilitat material en aquest article d'entrar en profunditat en un problema de tal envergadura. Només puc remetre el lector interessat al meu llibre

sobre la problemàtica del realisme compromès de la postguerra (Simbor 2005) i assajar ací una concisa aproximació operativa per al nostre objectiu present.

Calders basa tota la seua argumentació dialèctica en dos pilars: en primer lloc, no té sentit una concepció del realisme referida a una realitat superficial —la copsada pels sentits— perquè el somni i la fantasia també formen part de la realitat; i, en segon lloc, la defensa de la llibertat de poètiques, de manera que cada escriptor siga lliure de triar el seu model, sense imposicions alienes. Per tant la seua concepció de la realitat i del realisme literari havien de ser necessàriament diferents de les reivindicades pels seus oponents partidaris de l'anomenat realisme. Breu: el concepte, diguem-ne obert de realisme que aporta Calders, per molt modern que fos, era ben divers i inacceptable als ulls dels advocats de la recuperació del realisme.

En novel·la, per a alguns d'ells, es tractava de la recuperació genèrica del model quallat durant la segona meitat del segle XIX i de llarg i triomfal recorregut posterior; per als altres, els seguidors del realisme compromès, el model realista genèric, de molt diverses fonts teòriques, havia d'anar acompanyat de la voluntat de denúncia explícita de la problemàtica politicosocial. Tenint en compte tan variades posicions al voltant de la reivindicació del realisme no resulta gens difícil de constatar la dificultat de proposar-ne una definició concreta. En tot cas sembla que la proposta de Suleiman (1989: 21) podria ser acceptada com una concepció de compromís del realisme vàlida per a les diferents opcions: «fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation, il met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans le monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur». Al capdavant el tret essencial és la pretensió d'exercir de cronista objectiu, imparcial, de la realitat i, en conseqüència, el rebuig de les visions volgudament subjectives, és a dir, el «refus délibéré d'une narration où l'imagination trahirait par un parti-pris d'idéalisation, la réalité des hommes et des choses telle que leurs auteurs la perçoivent *hic et nunc*» (Bafaro 1995: 91).

Per a tal objectiu els elements de la història reben un tractament específic. S'imposa l'estricta localització espacial i temporal, de tal manera que el narrador recorre a les minucioses i fidels descripcions amb afany notarial del lloc on transcorre la història, acompanyades de l'estricta ancoratge d'aquesta història en una època datada i descrita amb exactitud. Els personatges, que han de ser representatius d'un segment o grup social, van íntimament units a les coordenades espaciotemporals de l'època i, per tant, als condicionaments socials i polítics. Al seu torn, en l'àmbit de la situació

narrativa, cal anotar la confecció d'un narrador que s'ha d'ajustar a tots els requisits necessaris —de seguida, en l'apartat següent, els veurem transgredits per Calders— per a convertir-lo en una màquina de contar neutra, impersonal, imparcial. Un programa narratiu que no enamorava Calders, com s'assegurava de deixar ben clar en la carta al seu amic Agustí Bartra del 5 de novembre de 1965, exhumada per Valentí Rossell i Riera:

Ja no mano jo com a personatge visible, i tot de follets interiors estiren els capítols; de fet, m'adono una vegada més que la novel·la realista (acceptem aquest qualificatiu, de moment) que encara mereix el favor dels editors, em queda curta de mànigues, o potser és que sempre vull allargar més el braç. Em sento més somiador que notari i això, ja se sap, s'ha de pagar...

2. LA PRÀCTICA ANTIREALISTA

En aquest apartat analitzaré la concreció en *La ciutat cansada* de la poètica antirealista de Calders, gràcies al distanciament irònic que li permet d'establir un joc lúdic amb les convencions del model novel·lístic realista, tal com ens permetrà descobrir la concepció del narrador, dels personatges, de l'espai i del temps de la història.

2.1 ANTIREALISME NARRATOLÒGIC

El narrador amb què es troba el lector no pot ser més diferent d'aquell narrador tipus realista que acabem de definir. És subjectiu, partidista, tendencios. I sempre separat irònicament dels seus personatges: un narrador extradiegètic heterodiegètic amb focalització zero, en terminologia genettiana (Genette 1972: 225-267; 1983: 52-93), amb un distanciament irònic que li dona l'autèntica fesomia.

La conseqüència més decisiva de tal narrador la descobrim en analitzar la incursió en la vida interior dels personatges, és a dir, a l'hora de fer-nos conèixer els seus sentiments i pensaments. D'acord amb la proposta de Dorrit Cohn (1981), que seguiré en aquest punt, el narrador de *La ciutat cansada* segueix sistemàticament la variant més distanciada del psicorelat, o resum de la vida interior, del monòleg narrativitzat o estil indirecte lliure i del monòleg «rapporté» o monòleg interior. Així, en lloc d'emprar el psicorelat de consonància, en què el narrador queda pràcticament esborrat i es deixa absorbir per la consciència que és l'objecte del seu relat, sempre recorre al psicorelat

de dissonància, en què el narrador es manté sempre clarament distanciat de la consciència de la qual reproduceix els moviments. Els monòlegs narrativitzats van sempre emmarcats per aquests psicorelats distanciat de dissonància, palesant el filtre irònic. I, per fi, els monòlegs «rapportés» tornen a posar en evidència idèntic procés irònic distanciat, car van acompanyats de signes que assenyalen explícitament la citació i alternen ràpidament la citació i el psicorelat.

Propose que en vejам uns pocs exemples. En primer lloc un fragment on trobem un psicorelat de dissonància embolcallant citacions de monòlegs «rapportés» autoreflexius o en segona persona marcats tipogràficament i contaminats per la distància de la dissonància dels psicorelats (p. 113).¹

Va pel carrer enamorat de la pròpia suficiència, amanyagant pensaments en els quals figura com a personatge històric. «Ho diràs a les senyoretetes i es quedaran de pedra. Tot seguit, els faràs la invitació que tens preparada i elles, després d'esgarriar-se, veuran que no ets un home que parli perquè sí. En Marc els en podria dir alguna cosa, d'això». Enmig del seu entusiasme, té un escrúpol que el preocupa. Està content d'ésser honorable i creu que si formula a les dues germanes la proposició que medita els haurà d'explicar que entre les seves aspiracions de reconquistar la puresa, s'hi troba la d'arribar a esdevenir nudista. «Sí. Els ho hauràs de dir perquè, a desgrat de tot, estan educades a l'antiga i segons què no ho entenen. Més endavant, podrien sentir-se enganyades».

O aquest altre fragment (pp. 109-110) amb un monòleg narrativitzat (des de «Perquè» fins a «sabor») una vegada més contaminat pel resum interior o psicorelat de dissonància que l'envolta (a més d'un breu fragment de relat d'accions):

Entre elles dues, l'home estava temerós i perdia la gana. Li venien a la memòria narracions de dames tingudes per respectables que havien comès assassinats esgarriats. La novel·la, el teatre i el cinema mostraven exemples expressius del crim sota la capa de la bondat femenina. Perquè, a veure: ¿què volia dir això de provar els guisats amb aquella cara de desconfiança? Potser la senyoreta coneixia que algun dels plats amagava qui sap quines píndoles amb la por que les hi haguessin servit per descuit, vetllava per la seva vida per mitjà del sabor. En una ocasió, Amaril·lis, en canviar de postura, li va donar un cop involuntari amb el peu i ell es va alçar d'una revolada, tombant la cadira. Feia estona que pensava, veient l'interès de Puranna a no perdre de vista alguna cosa de sota la taula, en l'existència d'una trampa parada, més gran que les de caçar guineus. Arribà a tenir la seguretat que no s'errava, i es mantenia quiet, per no prémer involuntàriament el ressort que li prendria la llibertat.

1. Totes les citacions de la novel·la són de l'edició esmentada en les Referències bibliogràfiques, de manera que a partir d'ara només indicaré la pàgina o pàgines.

O aquest altre amb monòleg (p. 145) «rapporté», psicorelat i monòleg narrativitzat (des de «Però» fins al final):

S'acaricia les parpelles amb les gemes dels dits, somriu càusticament i pensa: «Sigui com sigui, lluitaré. Faré la prova del pla per acabar amb la caravana i després ja veuré com m'arreglo amb el savi escandinau». El que fa més difícil la seva labor és la decisió de no donar explicacions. Ha resolt mantenir el secret, per a evitar una perillosa pèrdua de la fe. Ell s'aguanta a desgrat del cop rebut i sent la vanitat de la seva fermesa, l'orgull del seu impuls de salvar el que es pugui. Però, i els altres? Podrà trobar gaires rèpliques de la seva alta qualitat humana?

A més a més el narrador es desmarca irònicament de les seues obligacions —no oblidem que adopta una focalització zero, equivalent a grans trets al que tradicionalment hom ha anomenat narrador omniscient—, de manera que trenca el pacte establert amb el lector per a adoptar una postura poc fiable i, sobretot, deficitària com a informant. Comprovem-ho amb alguns exemples: «Amb una empenta final li fa passar la porta i tanca amb clau. Després, es posa de cap a la taula i s'escabella amb fúria, tot donant vida a pensaments que no es podrien contar» (p. 62); «Sigui quina sigui la versió que cadascú prefereixi [de les dues que acaba de plantejar], segons el seu temperament, el cert és que el capità morí a temps...» (97); «L'agent ni se'l mira. Té un posat taciturn i acaba d'estrenar unes inquietuds que, si es podien saber, promourien escàndol» (162).

Lluny de la impassibilitat de la veu narrativa realista no té inconvenient de qualificar les accions, pensaments i sentiments dels personatges i els retrats mateixos. Recordem-ne uns breus exemples: «Allò sí que era un cop. Amaril·lis perdé els sentits amb raó i el nas li queda marcat en la grava» (p. 100); «Els pares es commouen. Què poden fer, si no? De quatre grapes...» (p. 199); «I ell, com nosaltres, ho troba del tot innecessari» (p. 207); «En Flèndit es retira. Ell podrà parlar tant com vulgui, però en el fons se sent atret per la marcialitat i camina mirant endarrere...» (p. 209); «I quan entra a la biblioteca, l'esforç de mostrar una engruna d'efusió li fa prendre un posat de venedor a domicili que els entristeix a tots» (p. 53); «Ell s'ha quedat ert enmig de la peça i sembla el batall de la campana que forma la levita» (78).

Es permet fins i tot ironitzar sobre les convencions narratives del realisme. Com en l'exemple següent (p. 96), on el narrador no s'està de jugar amb l'afany detallista del realisme per assolir un major grau de veridicitat:

El relat semblava més verídic perquè l'afavorien amb detalls que denotaven unes escrupoloses ganes de no mentir. La mare deia, per exemple, que no se sabia segur si eren cinc o set els vaixells atacants, per bé que tot feia creure que eren cinc. Però que un d'ells duia armament de guerra i tenia una gran potència de foc.

No dubta de recórrer a l'ús d'un llenguatge indirecte i connotatiu més propi de la lírica que del suposat llenguatge directe i denotatiu d'un narrador novel·lístic realista. És un recurs de contínua presència, encara que ací només en podrem recordar tres o quatre exemples. Els primers, breus: «pugen al vehicle, que arrenca com la formulació d'un desig» (p. 49); «l'àpat fa via amb la vela inflada de les rialles de la mare» (p. 54); «en Martí Durbec té la voluntat flotant en el llac d'una reflexió» (p. 175). I l'últim (pp. 216-217), més extens i més colpidor:

La Marta riu. La seva és una rialla que es desplega i flota com una serpentina, enco-
mant-se als demés. La recull una nena, que la passa a un vell el qual, sense tenir-ne esment, la
fa volar fins els llavis d'una dona que està alletant el seu fill. L'infant respon a través de l'instint
i la mare, exultant, crida el seu espòs.

— Mira —li diu—. El nen ha somrigut.

— T'ho sembla —respon el pare, procurant dissimular l'interès. Però no: aquella vegada
és de veres i la rialla omple llavors la boca de l'home que la rep i la transmet alegrement. La
serpentina recorre tota la caravana, vaiverejant, i de cop se la troba en Flèndit en el seu rostre,
que es distendeix plàcidament.

«I ara de què rius, si es pot saber?», es pregunta el noi, temerós de tornar-se beneït. Però
lligat per una màgica disciplina, procura allargar fins el senyor Orbeu la invisible cinta de colors.

El senyor Orbeu sent la impalpable nosa a la cara i presenta resistència. Està decidit
a no expressar sentiments perquè sí i s'aguanta amb fermesa, procura no respirar. L'esforç el
congestiona, però guanya ell i el volàtil contacte es resol en un accés de tos.

Així mor la fresca, la quasi infantil rialla de la Marta.

En fi, és un narrador que no s'atura a l'hora d'acceptar l'atzar i l'imprevist, és a dir, l'irracional, com a perfectament viable en l'univers de ficció que ha creat: El regidor Bondi està dotat de telepatia i de dots endevinatoris en forma de pressentiments infal·libles; Marc Flossià, Daniel i Roger Isbac també gaudeixen d'aquest do d'endevinació; i fins i tot el compensador del rellotge de la torre de l'acadèmia de les ciències manifesta un ben estrany poder hipnotitzant dels coloms, que acaben triturats entre les rodes del mecanisme.

2.2 PERSONATGES

En aquest punt em serviré de la proposta analítica de Philippe Hamon (1977), convenientment adaptada als interessos del present treball, de manera que estudiaré els personatges mitjançant el camp del «ser» i dels papers temàtics del «fer».

Començarem pels noms dels personatges. El nom, en suggerir una realitat, és una de les eines més eficaces de què disposa el narrador per a crear l'efecte de real. Ens trobem amb personatges dotats de nom i cognom: Elies, Marc i Marta Flossià, Martí Durbec, Roger i Enric Isbac, Carles, Eugènia i Sara Bondi i Eliezer Moreas. Personatges presentats sols amb nom o cognom: Daniel, Flèndit, el senyor Orbeu, Amaril·lis i Puranna. I personatges dels quals només coneixem el càrrec o dedicació, com ara, per esmentar alguns exemples, el conseller de Creixement i Producció de la fàbrica Durbec, el general de policia, el xofer de Martí Durbec, l'agent de policia que segueix l'Eliezer Moreas, el capità de marina (pare d'Amaril·lis i Puranna),...

Alguns d'ells són clarament connotatius. Durbec és el compost del substantiu «bec» i el qualificatiu «dur». Amaril·lis és el nom de llarguíssima tradició en la literatura bucòlica, on encarna la delicada pastora idealitzada en l'obra de Teòcrit, Virgili i Ovidi. La seua germana Puranna és un altre compost, que pot procedir dels noms propis «Purificació» i «Anna», però també del substantiu «Anna» i el qualificatiu «pura», solució, aquesta, bastant més plausible si recordem que les dues germanes —encara que en major grau Amaril·lis— són descrites com a fràgils i espirituals («s'han dedicat a ésser fràgils, espirituals, exageradament senyoretes en tots els actes de la vida» [101]). Doncs bé: tots els cognoms, si acceptem el criteri de Francesc de Borja Moll (1982), més el nom Flèndit són inventats i inexistents en català² de manera que difícilment poden contribuir a crear aquell efecte de real característic dels noms de personatge de la novel·la realista.

El cos o retrat físic és un element important en la caracterització del personatge i participa en la seua avaluació, especialment en la novel·la realista. Però ací és pràcticament absent: només hi ha les al·lusions a la força física d'Elies Flossià i el seu fill Marc i a la baixa estatura del senyor Orbeu i Enric Isbac.

El vestit és igualment important en la novel·la realista, car és un instrument essencial per a informar el lector sobre l'origen social i sobre la imatge dels personatges. Però una vegada més ací és absent.

La psicologia és segurament el factor més decisiu en l'elaboració dels personatges. El retrat psicològic es construeix sobre les modalitats, és a dir, és l'enllaç del personatge al «poder», «saber», «voler» i «deure» el que dóna il·lusió de vida interior.

2. Ja sabem que en la literatura francesa hi ha el poeta Jean Moréas, però fins i tot en aquest cas es tracta d'un pseudònim en lloc del seu vertader nom i cognom grecs.

Ací destaca el grup dels personatges més complexos, aquells que realitzen plenament el programa modal de «saber», «poder» i «voler»: Elies i Marc Flossià, el regidor Bondi, el sindicalista Eliezer Moreas, Flèndit, Roger Isbac i el pare de Martí Durbec i, en certa manera, el senyor Orbeu, l'oficinista que finalment assoleix de deixar el treball que odia, i l'Enric Isbac, l'administrador de la finca —i propietari— que ven la finca i se n'allibera de l'administració. En segon lloc, aquells que volen però no saben ni poden: Daniel, el pintor que no pinta, Martí Durbec, el propietari de la fàbrica que odia fer-se'n càrrec. I en tercer lloc, els personatges ingenus, que ni volen ni saben ni poden i són arrossegats per la inèrcia dels fets: Amaril·lis i Puranna, Eugènia Bondi, Marta Flossià i el policia que segueix Eliezer Moreas.

En l'àmbit del «fer» dels personatges cal destacar els papers temàtics dominants. A *La ciutat cansada* l'eix temàtic preferencial és la capacitat o no d'actuar contra els fets i elaborar el destí propi. Si incorporem, doncs, els papers temàtics de transformadors i no transformadors constatem que els personatges més complexos psicològicament són també els que assumeixen el paper temàtic de la capacitat transformadora; aquells que volen però ni saben ni poden, el paper temàtic de la incapacitat transformadora del rumb dels fets; aquells que he anomenat ingenus, simplement el paper temàtic de la passivitat.

El retrat psicològic més el paper temàtic són claus per a establir l'enllaç afectiu entre els personatges i els lectors i perquè aquests, és clar, interpreten l'efecte de real. Aquests personatges caldersians, però, són molt monolítics, àdhuc els de programa modal més ric. Elies Flossià, segurament el personatge més atractiu, és descrit per Melcion com un cínic, car «té en el cinisme la seva única dimensió ètica» (2008: 29). En efecte és així. Encara que m'agradaria afegir el significat original de cinisme com a escola filosòfica fundada per Antístenes i caracteritzada pel menyspreu de les coses mundanes, la crítica de les convencions socials i de la moral dominant i la defensa de l'autocontrol com a clau del benestar. Ara em sembla que podem entendre perfectament el cinisme d'Elies, resultat del joc paròdic, i doncs irònic, del narrador, que el sotmet a un procés de degradació o desvalorització, que més avall tindrem ocasió d'explicar amb detall. És un cínic, sí, però més que no pel seguiment escrupolós dels ensenyaments del deixeble de Sòcrates, per la derivació actual que entén el cinisme com el comportament de la persona que actua amb total manca de vergonya i d'escrúpols contra la moral social en benefici només dels seus interessos. Elies Flossià ha substituït l'actitud virtuosa primigènia pel menyspreu de tota moral social i l'afany

pel benefici propi en detriment del col·lectiu. Dit en poques paraules: és un energumèn violent i aprofitat que res no té a veure ja amb aquells cíncics de comportament exemplar, que, si d'una banda buscaven l'autosuficiència en unes condicions de vida elementals, de l'altra perseguien la fidelitat absoluta al rigor moral i la indiferència davant les necessitats.

El regidor Bondi, l'industrial Durbec (pare de Martí), el comerciant Roger Isbac, el sindicalista Eliezer Moreas, el general de policia, el policia que segueix Eliezer Moreas,... corroboren el mateix sistema de tractament paròdic fins a convertir-los en prototipus irrisoris del seu model social. Però també els personatges de programa modal menys complex reben idèntic tractament paròdic: Amaril·lis i Puranna, ja comentades abans, Martí Durbec, amb l'antifràstica denominació d'un personatge caracteritzat precisament per la seua manca d'empenta («Hi ha tanta gent que em pren per ximple» [57]), fins i tot potser el nom d'Eugènia caldria entendre'l amb finalitat paròdica si teníem en compte que significa «ben nada» i exemplifica el prototipus de la blederia. Àdhuc Flèndit té un component de monstruositat i de paròdia dels nens superdotats, d'una banda, amb la seua capacitat dialèctica hiperbolitzada i anormal i, de l'altra, amb la impotència per a realitzar les proeses característiques d'aquests nens genials.

L'últim element en la conformació del «ser» dels personatges és la biografia. La incorporació de les dades biogràfiques del passat dels personatges ajuda a construir la seua versemblança psicològica. I a més a més juga un paper important en el procés d'identificació del lector, ja que, en permetre entendre el comportament d'un personatge, n'estimula la comprensió i la simpatia. Però Calders també negligeix conscientment aquest instrument: els personatges sembla que no tinguen passat, a excepció d'unes molt breus pinzellades biogràfiques en algun d'ells, indefugibles per a entendre la situació actual, com ara la manca de relació afectiva de l'industrial Durbec amb el seu fill Martí o del comerciant Roger Isbac amb el seu fill Enric.

Tant el nom com el retrat —amb el cos o retrat físic, el vestit, la psicologia i la biografia— ens remetien a un model oposat al de la novel·la realista. Aquests personatges, com hem vist adés, en l'apartat primer, han de ser directament representatius d'un grup o segment de la societat i per tant han d'estar estretament units als condicionants socials i polítics, de manera que les coordenades espaciotemporals de l'època han de ser minuciosament descrites. Tanmateix ací els personatges són «desrealitzats» des de l'origen i des de tots els àmbits possibles. Ni noms, ni retrats realistes, i a més, com de seguida comprovarem, ni tan sols ancoratge en un espai i un temps precisos

i històricament ben assenyalats. El distanciament irònic del narrador el situa als antípodes del narrador realista: no hi ha personatges fidedignament representatius d'uns col·lectius socials ben definits sinó vertaderes caricatures paròdiques, que, com totes les paròdies, com més avall tindrem oportunitat de comentar, descansen damunt un model existent, el qual immediatament depassen per un procés de degradació dels trets essencials fins a allunyar-los decisivament del model de referència.

2.3 ESPAI I TEMPS

L'incipit de la novel·la ja ens presenta la clau de la concepció de l'espai i el temps: «Cent mil persones s'han reunit a la plaça Occidental, la més gran d'una enorme ciutat catalana, difícil de localitzar en els mapes corrents» (37). Ni localització espacial concreta ni insinuació de localització temporal. El lector es troba davant d'un món «deslocalitzat», és a dir, «desrealitzat», car res no es troba més lluny de la novel·la realista que aquest menyspreu radical per la detallada fixació espaciotemporal. El distanciament irònic adoptat pel narrador rebenta en la seua essència les bases de la poètica realista. És una desrealització que encaixa perfectament, una vegada més, amb la finalitat de bastir una al·legoria, satírica i irònica, com de seguida veurem, i no un retrat social amb pretensions de fidelitat a un «ara i ací».

3. UNA AL·LEGORIA CRÍTICA

En aquest apartat ens endinsarem dins les peculiaritats d'una concepció al·legòrica bastida damunt una doble visió: la satírica i la irònica. Sàtira i ironia estan molt íntimament unides, però la major part d'especialistes en reivindiquen una distinció clara. Dit molt breument, la diferència bàsica consistiria en l'aposta per l'acritud o pel somris. I Calders, en efecte, a *La ciutat cansada* se serveix tant de l'acritud satírica com del somris irònic.

3.1 AL·LEGORIA, IRONIA I SÀTIRA

La ciutat cansada és elaborada com una al·legoria, entesa com un relat figurat o al·lusiú que comunica un significat ocult mitjançant un altre de literal, amb una correspondència directa entre els elements integrants dels dos àmbits.

La peculiaritat de l'al·legoria de *La ciutat cansada* és que ha sigut concebuda des d'un distaciamenent irònic i satíric. Recordem-ne la història, resumida en els elements bàsics. El regidor Bondi en una entrevista amb un savi escandinau confon, per culpa d'una «falla verbal» d'aquest, el sentit real de les seues descobertes sobre la pèrdua d'algunes de les sis tradicions del país del sud. On el regidor Bondi entén la pèrdua de quatre d'aquestes sis tradicions, en realitat el savi nòrdic només volia referir-se'n a dues (el treball i l'honradesa) i no a les quatre restants. Però l'equívoc ha quallat i el regidor Bondi torna al seu país esporuguit davant el que suposa la destrucció de la base espiritual i simbòlica que dóna sentit a la pàtria. Alhora que el regidor Bondi intenta trobar una sortida per a la crisi, un fet aparentment minúscul, com era en principi el desnonament dels veïns d'un immoble comprat per a l'eixamplament d'una fàbrica, esdevé a poc a poc el motiu d'una marxa ciutadana de repulsa que acaba per engolir tota la població de la ciutat i arrossegar-la cap a fora. El resultat és que la ciutat acaba despoblada, abandonada, morta, tal com el regidor Bondi temia després d'escoltar les paraules, encara que equivocades, del savi consultat. L'atzar ha fet el seu fet contra la inutilitat dels esforços racionals de les autoritats.

El correlat al·lusiú no costa de descobrir. El país és Catalunya (o els Països Catalans) i la ciutat, innominada encara que «catalana», no pot ser més que Barcelona, d'acord amb els indicis escampats al llarg del relat, com ara que és la ciutat més gran, amb un pes específic tan important que un regidor de la ciutat equival a un conseller... Les sis tradicions són l'essència mítica de l'entitat nacional, intocables, doncs, per a tot bon patriota.

Amb aquest entramat bàsic Calders ja en té prou per a dibuixar una radiografia crítica de la seua ciutat i de la societat catalana: un autèntic eixam de personatges hi giraran al voltant de la sorprenent caravana, cadascun amb els seus interessos propis però tots passats pel mateix filtre desfigurador: des dels polítics fins als intel·lectuals, des dels patrons fins als assalariats, des dels integrats fins als *outsiders*, des dels majors fins als infants, tothom és convidat a mostrar la seua cara oculta.

La temàtica caldersiana en essència no varia: mostrar la realitat amagada sota la superfície de la realitat aparent. Tanmateix hi trobem un element diferenciador singular: la sàtira. La mirada caldersiana habitual és la contemplació irònica, o siga, una visió distanciada però sense vertadera hostilitat envers els seus éssers ficticials. Ara, en canvi, apareix l'acritud satírica acompanyant la contenció irònica. Se'ns apareix un Calders d'intencionalitat més amarga, potser per les pròpies dificultats personals de l'exili inicial, potser per un cert descoratjament davant la realitat ja indiscutible de la consolidació de la dictadura franquista. El ben cert és que la visió de la societat catalana i molt especialment d'alguns personatges representatius de tots els estaments és una visió agra, sense concessions. Calders abandona per alguns moments la ironia que li és consubstancial per endinsar-se també dins els dominis de la sàtira.

3.2 L'ACRITUD SATÍRICA

Sembla haver-hi un cert consens a assenyalar com a tret distintiu fonamental entre sàtira i ironia la cruesa o no cruesa de la referència a l'objecte satiritzat o ironitzat, respectivament. Així Hodgart (1969: 10) ha insistit a remarcar-ne l'hostilitat:

Contemplan el mundo con una mezcla de risa e indignación no es el más noble ni el que produce mayor número de obras de arte excelsas; pero este es el punto de vista de la sátira. La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos y aunque las ocasiones que se nos presentan para dar rienda suelta a la sátira son infinitas e inherentes a la condición humana, los impulsos que incitan a ella són básicos de la naturaleza humana.

I a més a més afegia (Hodgart 1969: 11) una conclusió que ens resulta del més alt interès en l'estudi de la sàtira en Calders: la fantasia és imprescindible per a tota autèntica sàtira. Val la pena de recordar la seua pròpia explicació:

La autèntica sátira se reconoce por su calidad de «abstracción»; el ingenio y demás recursos técnicos (que analizaremos en uno de los capítulos siguientes) son los medios para transformar los penosos sucesos de la vida real. Però aún más importante es el elemento fantástico que forma parte de toda sátira verdadera. Esta contiene siempre un ataque agresivo y una visión fantástica del mundo transformado: está escrita para entretener pero contiene agudos y reveladores comentarios sobre los problemas del mundo en que vivimos.

La sàtira és un atac amb una forta càrrega de burla destructiva de l'objecte satiritzat, a diferència de la ironia general. Com diu Schoentjes (2001: 218):

On notera que la satire passe nécessairement par le ridicule alors que la raillerie n'est constitutive que d'une certaine forme d'ironie: l'ironie antiphrastique qui dit la lounge pour le blâme et dont la fonction, ce n'est pas un hasard, rejoint précisément celle de la satire. De même que toute ironie n'est pas satirique, il convient d'observer encore que toute satire n'est pas ironique: parmi les outils de la satire figurent un certain nombre de procédés directs, telles la caricature et l'invective, qui ne doivent rien à l'implicite de la ironie.

En canvi la ironia, en general i exceptuant els casos fronterers amb la sàtira, està presidida per un sentiment de pietat, tal com recorda Sedgewick, evocant Bacon («that this prospect be with pity and not with swelling or pride» [2003: 22]), Chevalier, parafrasejant Anatole France («He correctly characterizes Irony, in subjective terms, as a feeling, parallel to pity» [1932: 190]) o Muecke, citant Thomas Mann («In all of this you must not think of coldness and lovelessness, contempt and scorn. Epic irony is rather an irony of the heart, a loving irony; it is greatness filled with tenderness for little things» [1969:232]) o recordant Anatole France, igual que acabem de veure en Chevalier («Anatole France once coupled irony and pity. The irony he valued, he said, was an irony qualified by gentleness and benevolence» [1970: 50]).

Brilli (1979: 10) veu dues concepcions diferents i fins i tot oposades de la sàtira, que n'han originat definicions diverses: «la parola satira suggerisce [...] un duplice e perfino contraddittorio atteggiamento, che può essere ora censorio e correttivo, ora irrisore e aggressivo. Si tratta evidentemente di caratteri evasivi oltre che contraddittori, intorno ai quali si agglomerano generiche e spesso contrastanti definizioni».

En qualsevol cas, tanmateix, hi una relació hostil amb l'objecte de la sàtira i en la major part dels casos, ni que siga subjacent, una actitud moralitzadora, de tal manera que no ens costarà de descobrir una norma moral des de la qual el satirista jutja, encara que siga implícita. Precisament Ballart (1994: 418-419) veu en la intenció moralitzadora directa un dels trets definidors de la sàtira, a diferència de la ironia:

La principal diferencia que aleja las creaciones del autor satírico de las del ironista es que aquéllas están construidas sobre la falsilla de un programa moral inequívoco, de una obvia intención reformadora. Acierta Northrop Frye cuando define a la sátira como una «ironía militante»: la funcionalidad de este género de obras es tan clara que incluso su posible utilización de aspectos grotescos o absurdos está supeditada a reforzar la imprescindible moraleja. El carácter meramente instrumental de la figuración irónica es el que de hecho ayuda a separar, por exclusión uno y otro campo.

Al seu torn, Schoentjes insisteix en aquesta dèria moralitzadora de la sàtira, car «la préoccupation du satiriste est de ridiculiser les abus de la société ou les travers des personnes en faisant appel à une norme morale stricte, qu'il cherche à imposer» (2001: 219). Al fons, com subratllen Edward A. i Lillian D. Bloom (1979: 20), darrere aquesta actitud crítica del satíric hi ha, en moltes ocasions, la necessitat imperiosa de corregir i millorar la societat, car la seua crítica ferotge en el fons amaga una consciència generosa i altruista:

By this we mean the satirist's preoccupation with everything human: man's nature, feelings, inclinations, alienations. It is, further, what we would call a committed preoccupation of the artist as opposed to the aloof perspective of the spectator, although detachment helps to form the literary or graphic work. In this large context, as we see many satirists, severity or harshness of tone need not imply rancor or an absence of social empathy. We think of those satirists who scold and berate, who sound caustic, bitter, and savage because they care enough about man to be angered by his errant betrayals of self and fellow creatures. There is in them an underlying hope, a disguised sense of generosity conducive to dealing with the encrustations of corrupted lives. *Humanitas*, as a kind of shorthand for human nature and all that that notion evokes, és a useful term.

Un altre aspecte conflictiu de la sàtira és la relació amb la paròdia. Muecke (1969: 78-79) i Booth (1986: III), per exemple, inclouen la paròdia també dins les pràctiques iròniques, igual que Ballart (1994: 422-426) i Schoentjes (2001: 235-239), que la defineixen com a ironia intertextual. Però alhora és també un component fonamental de la sàtira.

Tenint en compte la gran diversitat d'enfocaments i de concepcions de la paròdia coexistents avui dia, bo serà que li dediquem ni que siga unes breus línies, almenys per a deixar constància inicial de l'opció seguida en aquest estudi. No cal dir que resultaria una pura follia intentar acostar-se a totes les diferents posicions teòriques. Per això em limitaré a recordar les dues visions alternatives que semblen haver rebut una major audiència: la de Genette (1982) i la de Hutcheon (1978, 1981, 1985). El primer, a partir de la consideració de la pràctica hipertextual, completada amb la incorporació de dos conceptes, un d'estructural (la relació) i un altre de funcional (el règim), arriba a la proposta de considerar la paròdia com la transformació lúdica, reservant la transformació satírica per al *travestissement*. Ara bé, cal no oblidar que la transformació sempre opera necessàriament sobre una obra concreta.

Hutcheon, per contra, en proposa una concepció molt més oberta. L'hipotext no té per què ser necessàriament una obra concreta, ja que igualment pot ser un gènere, una escola o moviment, un estil, un període, etc. A més a més la paròdia és definida com la repetició amb una distància crítica, que marca la diferència més que no la similitud; al contrari del pastitx, en què és remarcada la similitud més que no la diferència.

En aquest treball adoptarem aquesta proposta més oberta defensada per Hutcheon i entendrem la paròdia com qualsevol recreació assolida mitjançant la repetició, críticament distanciada i senyaladament diferenciada de qualsevol víctima objecte, siga una obra, un gènere, una escola, un moviment, un estil, un període i també, aprofitant la línia oberta per Muecke (1969: 78) i Booth (1986: III), un personatge, una creença, una conducta social, una institució, etc.

A més a més no hem d'oblidar que la paròdia, tal com hem advertit, igual que pot ser posada al servei de la ironia també és un instrument, i fonamental, de la sàtira. Hodgart té bona cura de remarcar-ho. «La parodia, en el sentido empleado por nosotros, es un requisito imprescindible de la sátira, pero lo recíproco no es válido, puesto que no toda parodia es una sátira» (1969: 28). En efecte, no tota paròdia és una sàtira perquè, com acabem de veure, també pot ser irònica. Però el que ara ens interessa és destacar la importància de la paròdia en la construcció de la sàtira. Brillí la confirmava anys després: «Uno degli aspetti che più di frequente vengono disattesi nelle letture di un testo satirico è la tecnica della parodia attraverso la quale si stimola il riso dissacrante nei confronti di un linguaggio oggetto» (1979: 46).

A *La ciutat cansada* la sàtira paròdica és un dels recursos més importants, el qual permet al narrador veure la realitat des d'un filtre crític distorsionador. Hi ha crítica, i agra, com també hi ha la pressuposició de l'afany moralitzador. És Calders qui, darrere la veu narrativa, deixa explotar la seua ràbia davant l'espectacle que li ofereix el seu poble i si la seua resposta, excepcionalment, recorre a l'atac satíric és perquè li dol la realitat que veu i encara no ha perdut la il·lusió de redreçar-la. L'instrument de la sàtira paròdica és aplicat al component fonamental de l'acció, la marxa, i als personatges representatius de la col·lectivitat.

La marxa de protesta i abandó de la ciutat és, òbviament, una reelaboració paròdica de l'èxode bíblic —fins i tot el senyor Orbeu ho explicita: «l'aire lliure ens acollirà i serem com un èxode bíblic» (93)—, que, com almenys abans tothom sabia, és la llarga marxa —èxode significa «camí» en grec— guiada per Moisès del poble he-

breu des de l'alliberament del seu captiveri a Egipte fins a l'arribada a la terra promesa de la nova pàtria. El tractament paròdic opera com d'habitud mitjançant el procés de degradació o desvalorització de l'hipotext bíblic. La degradació arriba fins i tot als elements, en principi, més secundaris, com ara, per exemple, la banda de música reduïda al cap de poc a un timbaler, que produïa un so percebut «com si fos el reclam d'una barraca de la fira» (174).

Però sobretot el joc paròdic s'exerceix sobre el significat mateix de la marxa. Si l'èxode jueu tenia una finalitat diàfana, l'alliberament de l'esclavitud i l'inici d'una nova etapa històrica sota l'observança dels deu manaments divins recollits a la Taula de les Lleis i un nou pacte amb Déu, la marxa de la ciutat catalana té tants objectius com participants, però amb un comú denominador: ningú no hi va per una autèntica motivació de protesta social, que figurava com a objectiu publicitat. Així, el senyor Orbeu només desitja abandonar la ciutat per anar-se'n a viure a la natura; Elies Flossià tan sols veu una oportunitat de fer-se amb diners; Eliezer Moreas hi acudeix per tàctica sindicalista; Amaril·lis i Puranna per simple avorriment i inconsciència; Flèndit perquè hi veu la possibilitat d'aprofitar una ocasió amb bones oportunitats de guanyar quelcom; David perquè segueix la seua estimada Marta; el policia secret perquè segueix el sindicalista... i a la fi tota la resta de ciutadans per pur gregarisme. Per no mancar-hi no hi manca ni el pidolaire desvergonyat i aprofitat que s'hi acosta a veure què cau. Des del principi la manifestació queda convertida en una comèdia on els manifestants «representen» el seu paper, no gaire galdós en cap d'ells. Crec que amb el fragment següent (pp. 168-169) el lector es farà una idea molt més justa del que intente explicar. És una mica llarg, però estic segur que el lector ho disculparà... i fins i tot potser agrairà l'oportunitat de tornar a llegir Calders:

Quan veuen venir la caravana, unes quantes persones de les que acompanyen els obrers gastronòmics piquen de mans. Els demás els renyen perquè allò és un acte ple de gravetat i el que cal és fer un rostre compungit, que expressi al mateix temps la solidaritat i la pena.

Cadascú fa l'assaig de captenir-se solemnement. Els actors de l'escena s'asseuen al voltant de la taula i els espectadors estrenyen llurs rengles, fent ostentació del seu civisme. En Flèndit, que ha fet un reconeixement ràpid, diu:

— Avui hi ha estofat! Ens porten estofat!

El líder sent que això el contraria i ho expressa fent mala cara. Demana a un dels obrers que s'hi acosti i sostenen un breu diàleg.

— No m'agrada exhibir concupiscència. Cal demostrar que ens empeny una dolorosa injustícia i que ens hi acarem sobriament.

— És que la nostra secció ha volgut homenatjar la caravana amb un requisit. Ja no hi tornarem més.
L'Elies, que parava atenció, salta:
— Ja ho crec que hi tornareu!
— Però senyor Flossià, s'ha de tenir en compte que figurem persones mal tractades, una classe oprimida...
— L'una cosa no té res a veure amb l'altra.
— És clar que sí —replica l'obrer—. Després de tot, l'estofat què? Què vol dir l'estofat? No val la pena que, per culpa seva, afrontem els atacs de la premsa.
El vell no cedeix.
— Es pot arreglar tot parlant al públic. Ja veureu...
Crida més i es dirigeix a la gent.
— Amics que ens assistiu en aquesta hora! L'autor del nostre infortuni, ell i els qui com ell representen una societat desconexedora de la bonhomia, es lliuren en aquests moments als seus àpats, que constitueixen vertaderes bacanals gastronòmiques. En resposta a aquesta provocació permanent, un dels sindicats que ens apadrinen ha tingut la idea d'obsequiar-nos amb un guisat calent. Morin els comensals reaccionaris.
La major part dels qui l'escolten, exterioritza satisfacció per l'enrabiada que tindran els rics amb la passada de l'estofat. L'Elies intenta riure sarcàsticament, però li ve tos i no ho aconsegueix. Quan li passa, s'acosta a l'orella d'Eliezer Moreas i diu: «Eh?». S'espera una mica i afegeix, ben baix: «S'ho creuen tot».

Aquesta marxa absurda enlloc té en l'absència de finalitat l'element més grotesc de la paròdica satírica en què s'ha convertit. Debades buscarem l'èpica de l'hipotext, car la devaluació l'ha reduït a bufonada.

En segon lloc cal anotar l'aplicació d'aquest procés degradatori sobre els diversos personatges —tots sense excepció—, representatius de la col·lectivitat sencera, de manera que tots són la contrafigura paròdica dels seus correlats modèlics respectius: Martí Durbec, de l'industrial; el regidor Bondi, del polític; Eliezer Moreas, del sindicalista; J. J. A., de l'intel·lectual oficial; Elies Flossià, de l'intel·lectual marginat; Flèndit, del nen superdotat; el senyor Orbeu, del treballador de coll blanc; Amaril·lis i Puranna, de les fadrines velles; Daniel, de l'artista; el general de policia, de l'oficial de les forces de l'ordre i àdhuc de les forces militars; i fins i tot el savi escandinau crec que es deixa veure també com la degradació de la figura mitificada de l'erudit i del científic estranger, especialment nòrdic, car no oblidem que la catàstrofe s'origina en un error gramatical seu durant la conversa amb el regidor Bondi; així com l'estrangera —la senyoreta Hirschfeld— que destrossa el català no deixa de ser una altra paròdia de la figura enlluernadora de l'estranger culte, mundà i poliglota.

Tots ells o bé son incapaços de portar a terme el seu projecte personal (l'industrial Martí Durbec, el pintor Daniel, el regidor Bondi...) o bé simplement no en tenen cap i viuen a la que salta (Elies Flossià, Flèndit...), i a més a més molts d'ells són infatuats fins a l'esperpent, com ara el general de policia (pp. 38 i 80, respectivament):

Movent el cap a poc a poc, fa desfilar pels oculars una pluja horitzontal de cares. «Que bo que sóc, pensa, «i quina grandesa tinc. Fent així amb la mà, només (i la mou com si desfés un plec de roba) els donaria un mal diumenge a tots».

— Sí, si ja sé que hi ha una colla d'assumpes —diu el general agafant el plec i tirant-lo damunt d'una butaca—. No sóc pas frívol, ni em deixo guiar per la vanitat, però l'aspecte de la meva persona té un interès oficial i necessito veure'm de tots costats i de cos sencer. Des d'aquest punt de vista no em pertanyo. T'imagines un governador que volgués governar des d'una barraca? Es quedaria sense autoritat. I el meu uniforme és com un edifici públic, ha de ser pulcre, ben fet, bo per manar. No em queda massa alta la faixa?

— No.

O el regidor Bondi (p. 144):

Quan arriba al club, el regidor Bondi demana al criat que li prepari un dels vestits negres i mentrestant es dedica a pentinar-se amb una gran cura. Es fa la ratlla a l'esquerra i no en queda content.

Se la marca al costat dret i encara té dubtes que no pot resoldre ell tot sol. Crida al criat:

— Escolta, Jacob: si tu volguessis produir la impressió d'un home greu, serè, responsable, on et marcaries la clenxa? A la dreta o a l'esquerra?

— Me la marcaria enmig, senyor.

— Al mig?

— Sí. Denota un gust per l'equilibri ple de distinció [...].

Segueix el consell i el resultat el satisfà. Ajustant els llavis amb duresa i recollint amb les ninetes el reflex d'una finestra, fa el rostre que desitjava fer.

— Així?

— Sí, senyor. Ara té l'aspecte d'un home públic mereixedor de confiança.

I recordem aquells pensaments, citats adés dins un fragment més ampli, al punt dedicat a l'anàlisi del narrador, en què aquest ens permetia l'accés a la interioritat del regidor Bondi mitjançant el psicorelat i el monòleg narrativitzat: «sent la vanitat de la seva fermesa, l'orgull del seu impuls de salvar el que es puguí. Però, i els altres? Podrà trobar gaires rèpliques de la seva alta qualitat humana?» (p. 145).

3.3 El somriure irònic

Envoltant la sàtira que sorgeix puntualment, hi ha sempre el distanciament irònic. Calders recorre a la ironia narratològica, com ja sabem, però també, com ara veurem, a la ironia verbal i a la ironia d'esdeveniments.

La ironia verbal, al costat de la narratològica, juga un paper decisiu en la poètica caldersiana. Bé en llavis directes del narrador, bé traslladada per aquest als parlaments, pensaments o sentiments dels personatges, la ironia verbal acoloreix tot el relat. En veurem alguns exemples.

Ballart (1994: 333) ens adverteix que «el uso de la lítote es recurrente en los relatos de Pere Calders, donde los protagonistas afectan una despreocupación que nada tiene que ver con las graves situaciones en las que suelen estar inmersos» i Gregori (2006: 260-272) dedica un apartat a estudiar la lítote i els altres recursos irònics caldersians. I, en efecte, la cura dedicada a la lítote és més que justificada. També a *La ciutat cansada* esdevé un recurs essencial. Pensem en l'esdeveniment central, la marxa, que, a més a més del tractament paròdic satíric, és presentada amb una ben irònica manca de «pathos»: tothom, des dels protagonistes de la caravana fins al públic espectador, en té una percepció molt llunyana de la seriosa transcendència que se li suposa i, de fet, acaba tenint. Posaré un exemple, el d'aquell pare i la seua filleta, que la confonen amb el circ i els *globe trotters* (pp. 158-159):

Van avançant per una ruta arbitrària, atrets sovint per les amples avingudes. Un matrimoni de turistes estrangers, amb la seva filla, els veuen passar i la nena es posa a saltar, picant de mans i cridant:

— El circ, el circ!

El pare la fa callar i assegura que allò no és el circ. Però s'hi interessa i segueixen el grup mentre ell consulta un diccionari i va buscant la traducció de les paraules de la pancarta.

— Ah, ja! Són *globe trotters*.

Dóna una moneda de plata a la nena ordenat-li que s'acosti als caminants per a comprar-los una postal.

— Es pronuncia *pos-tal*. A veure si ho saps dir?

— Pos-tal, pos-tal.

En Flossià veu brillar la plata i amb un gest ràpid li [*sic*] pren i se la guarda.

— Pos-tal.

— Sí, maca. Au, torna amb els papàs que aquí et trepitjarien.

La nena es contempla la mà buida i es posa a plorar. El turista hi acut i explica de la manera que pot la seva idea.

- Aquí no venem postals —li diuen.
- Els *globe trotters* en venen...
- Sí, potser sí. Però nosaltres som una manifestació sindicalista.
- Sindi què?

Un altre bon exemple —Melcion (2003: 49 i 2008: 25-26) ja n'ha advertit la grandiloqüència esmicolada— és el discurs inicial (p. 37), on el mateix orador és el primer a desentendre's de la solemnitat i el rigor que se li suposa:

Un orador obrerista, cenyint amb el braç la cintura d'una estàtua de bronze, fa puntetes damunt el basament de pedra, per a tenir sota seu l'estesa de caps. Explica a crits uns odis i unes pors, però el dia és un diumenge a qui la claror ajuda i un aire de bonhomia ho acarona tot; les paraules surten de la seva boca com una cadena que s'enfila lentament cap al cel i mentre parla, mira d'esquitllentes els llavis de la dona de metall. Quins llavis! Li encomanen pensaments que allunyen l'esperit de lluita i tem que d'un moment a l'altre perdrà el fil del seu discurs.

El guia fa un esforç per a fugir de les divagacions i, sense gairebé adonar-se'n, utilitza abans d'hora la fórmula d'èxit que havia preparat. Estén la mà amb un gest acusador i assenyala el turó que limita un dels vents de la ciutat.

O aquesta conversa entre el líder sindicalista i un oficial de policia a la fi del discurs del primer (p. 132):

- Un oficial de policia, a cavall, s'acosta a l'orador i fa sonar un xiulet.
- Faci el favor, home. Les coses es poden dir de moltes maneres sense necessitat d'ofendre.
- Acabo de seguida.

Un altre recurs és l'antifràstica lloança per blasme (p. 135):

- Retrocedeix per contemplar-la i rebla la frase:
- Com ha crescut aquesta nena! S'ha fet molt gran, molt gran, molt.
- Ha insistit per insinuar que potser ja és massa gran i tot, relacionant, insidiosament, l'edat i l'estatura, però ho fa amb una cortesia que endolceix l'ofensa.

O la hipèrbole: «(En Martí s'intriga i no sap què pensar. Potser és que ha estat descoberta una falla en el sistema mètric decimal. Qui sap?)», exagera davant les paraules cauteloses del regidor Bondi. O el contrast paradoxal: «L'obre [*sic*] una dona escabellada, horriblement jove, d'un humor eixut i un vel de pessimisme» (p. 210). O la deducció paradoxal (pp. 114-115):

Les senyoretes han corregut a consultar la Bíblia. Cerquen els salms i llegeixen el que els ha estat recomanat: «Alçaré els meus ulls a les muntanyes, d'on vindrà el meu socors. El

meu socors ve de Jehovà, que va fer el cel i la terra. El teu peu no relliscarà, ni s'adormirà el qui et guarda. Vet aquí, no s'adormirà, ni dormirà el qui guarda Israel. Jehovà és el teu guardador: Jehovà és la teva ombra a la teva mà dreta. El sol no et fatigarà de dia, ni la llum de nit. Jehovà et guardarà de tot mal: ell guardarà la teva ànima. Jehovà guardarà la teva sortida i la teva arribada, ara i sempre».

— Sí que és veritat, oi? Fa venir ganes d'emprendre una fontada confiadament.

O prendre en sentit literal expressions en sentit figurat: «Al cap de poc temps la mare, realitzant el sentit d'unes paraules que en vida havia utilitzat moltes vegades, es reuní amb el capità» (p. 101). O el que Muecke (1969: 75-76) anomena «fallacious reasoning» (p. 64):

Quan algú el feia entrar per a ensenyar-li una taca d'humitat o una canyeria esbotzada, estirava el rostre i deia: «Parlaré amb l'amo. No sé, no sé. Té tantes despeses i tants maldecaps! En aquests temps el tenir una casa és un gest de filantropia, i jo sóc gent manada».

— Però si l'amo sou vós... —li deien els veïns.

— No pas ara. En aquests moments administro i prou. Jo ho puc saber millor que ningú.

També present en aquesta demanda d'un dels esquirols que s'ha enfrontat a la marxa per a dissoldre-la i que ha caigut en mans d'Elies i Marc Flossià: «— Vuitanta-dos, vuitanta-dos! —aclareix l'infeliç, totalment rendit. I aprofita el mèrit que acaba de fer per afegir: — Només demano una cosa jo: que emparant-me en els acords de Ginebra, em pugui escriure amb els de casa a través de la Creu Roja...» (pp. 201-202). És especialment interessant el següent cas de «fallacious reasoning» perquè Calders aprofita la pregunta d'Eugènia Bondi i la resposta de sa tia Sara per a la denúncia social progressista. Val la pena recordar l'advertència de Hutcheon (1994: 10 i 27) sobre la condició «transideological» —terme que agafa a Hayden White— de la ironia, i, per tant, la disponibilitat a ser usada des de qualsevol pressupòsit ideològic (p. 181):

Alça el cap i pregunta somniosament:

—Tia Sara: quin sentit té «quedar-se sense feina»?

— Per a nosaltres cap. És un accident que sofreixen les persones que, per la seva falta de mèrits, es veuen obligades a guanyar-se la vida treballant.

Finalment, Calders tampoc no renuncia a l'ús de l'anomenada ironia dels esdeveniments, com ara quan l'Enric Isbac va tot content i convençut a comunicar als Flossià que se n'han d'anar de la finca i no sols no aconsegueix que se'n vagen sinó que a més a més acaba donant-los diners (pp. 77-79), o quan el policia i el sindicalista Moreas, a qui segueix, acaben fent-se amics contra totes les expectatives (pp. 84-88).

4. CONCLUSIONS

Recordem l'afirmació programàtica de Calders, citada al principi, en què es confessava «més somiador que notari», fent al·lusió a l'interès per aquella altra realitat més profunda amagada sota l'aparença superficial. Per a aquest programa, tal com l'hem pogut resseguir a *La ciutat cansada*, Calders no té inconvenient de servir-se de la sàtira, en un grau no gens usual en la seua creació, car, com ja hem vist que defensava Hodgart, i abans d'ell Frye, a qui parafraseja Ballart, resulta especialment rendible per a crear una realitat embolcallada de fantasia, la més idònia per a fer ressaltar els defectes de la víctima (Ballart 1994: 419).

Al costat de la sàtira, la ironia, aquesta eina de tan òptims resultats en les seues mans, la que li permet d'enfrontar-se al món com a «ironista» i no com a «radical», per a emprar la dualitat alternativa proposada per Thomas Mann a les seues *Meditations of a Non-Political Man*, segons evoca Muecke (1969: 235).

Irony and radicalism —this is an alternative and an Either-Or. An intelligent man has the choice (*if* he has it) to be either ironical or radical. There is, in all decency, no third possibility. Which he is depends upon the argument he accepts as ultimately and absolutely valid: life or spirit... For the radical man life is no argument. *Fiat spiritus, pereat vita!* But the words of irony are: «Can truth be an argument if it is a matter of life?»

Perquè, al capdavant, com assegurava Kierkegaard, «no authentic human life was possible without irony» (Muecke 1969: 235). *La ciutat cansada* és en aquest sentit una obra exemplar de la poètica caldersiana i alhora una peça singular i valuosíssima en l'evolució creativa de l'autor, amb menció particular al pes específic atorgat a la sàtira i al joc narratològic distanciador de les convencions realistes, un programa que portaria a un desenvolupament frenètic, delirant i extraordinari només un parell d'anys més tard a la següent novel·la, *Ronda naval sota la boira*.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BAFARO, G. (1995) *Le roman réaliste et naturaliste*, París, Ellipses.
- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BLOOM, E. A. & L. D. (1979) *Satire's Persuasive Voice*, Ithaca i Londres, Cornell University Press.
- BOOTH, W. C. (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus. [1974, 1ª ed.]
- BRILLI, A. (1979) *La satira. Storia, tecnica e ideologie*, Bari, Dedalo libri.
- CALDEERS, P. (1958a) «Una indústria que no prospera», *Fascicles Literaris*, 1, pp. 1-3.
- (1958b) «Diàleg entre l'amic i jo», *Fascicles Literaris*, 4, pp. 37-39.
- (2008) *La ciutat cansada*, Barcelona, Edicions 62, a cura de Jordi Castellanos.
- CHEVALIER, Haakon M. (1932) *The ironic temper*, Nova York, Oxford University Press.
- COHN, D. (1981) *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París, Seuil. [1978, 1a ed.]
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París, Seuil.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- GREGORI SOLDEVILA, C. (2006) *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- HAMON, Ph. (1977) «Pour un statut sémiologique du personnage» dins AA. DD, *Poétique du récit*, París, Seuil, pp. 115-180.
- HODGART, M. (1969) *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- HUTCHEON, L. (1978) «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, pp. 467-477.
- (1981) «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nova York / Londres, Methuen.
- (1994) *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Londres / Nova York: Routledge.
- MELCION, J. (2003) «Èxodes, viatges, desvaris i naufragis», dins C. Puig Molist (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 43-66.

- (2008) «Pròleg» dins P. Calders (2008) *La ciutat cansada*, Barcelona, Edicions 62, a cura de Jordi Castellanos, pp. 15-33.
- MOLL, F. de B. (1982) *Els llinatges catalans (Catalunya, País Valencià, Illes Balears). Assaig de divulgació lingüística*, Palma de Mallorca, Moll. [1959, 1ª ed.]
- MUECKE, D. C. (1969) *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- (1986) *Irony and the Ironic*, Londres / Nova York, Methuen. [1970, 1ª ed.]
- PONS, A. (1998) *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona, Edicions 62.
- ROSSELL I RIERA, V. (2008) «Introducció» dins P. Calders (2008), *Sense anar tan lluny*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 13-29.
- SIMBOR, V. (1991) «Ronda naval sota la boira: el pacte del somni» dins A. López García i E. Rodríguez Cuadros (eds.), *Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez*, València, Universitat de València / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- (2005) *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, València/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Seuil.
- SEDGEWICK, G. G. (2003) *Of Irony: Especially in Drama*, Vancouver, Ronsdale Press. [1935, 1ª ed.]
- SULEIMAN, S. R. (1989) *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, PUF. [1983, 1ª ed.]